

David Lagmanovich

Las letras de tango en el sistema literario argentino posterior al Modernismo: continuidad y ruptura

1. Tango: música y letra

Muchos trabajos existentes, al estudiar el tango, confunden la música de esta forma de la cultura popular rioplatense con su letra, o al menos no establecen una diferenciación clara entre los distintos elementos que lo constituyen.

Esos enfoques dejan de lado la complejidad de formas de la cultura popular tales como el tango rioplatense, el bolero de México y las Antillas, o la *samba* brasileña. Tanto sincrónica como diacrónicamente, estudiarlas en su totalidad implica tomar en consideración la danza, la música y la letra; y estos distintos elementos tanto pueden reforzarse mutuamente, como establecer campos de tensiones y hasta contradicciones que, en cada caso, habría que especificar. Sin duda, el tango como baile, las composiciones musicales que por sus características rítmicas y armónicas se definen como tangos argentinos, y la letra de esas mismas composiciones, pueden estudiarse tanto separadamente como en sus relaciones mutuas. Lo que no parece feliz es generalizar sobre la base de observaciones realizadas en uno solo de esos ámbitos, estableciendo rápidamente –por ejemplo, después de haber analizado la composición musical– que “el tango es así”.¹

Por mi parte, quiero referirme en este caso exclusivamente a las letras de tango, y –mirando desde este producto cultural hacia la sociedad que lo incluye– considerarlas en sus relaciones con el sistema literario vigente en los años de su creación.

¹ Aun más frecuente es atribuir a la totalidad del tango lo que caracteriza uno de esos aspectos. Por ejemplo, se generaliza a partir de la semántica de algunas letras de tango, ignorando, entre otros, los aspectos musicales de las composiciones en cuestión.

Como “las letras de tango”, sin mayor especificación, es un concepto demasiado amplio, conviene establecer un marco cronológico. En este trabajo sólo podré ocuparme de una parte del panorama total, pero antes quisiera mostrar cómo veo el desarrollo general de las letras de tango.

A mi ver, el período más interesante dentro del desarrollo del tango como composición poética son las tres décadas y media que van desde 1917 (fecha, de las varias posibles, que acepto para “Mi noche triste”, de Pascual Contursi) hasta 1951 (muerte de Homero Manzi). Hay que conocer lo que pasa antes de 1917; pero las condiciones de producción de ese material son a la vez dispersas y poco documentadas, lo que no hace fácil un estudio muy fructífero. En cuanto a las décadas que van del 50 hasta ahora, pienso que deben estudiarse separadamente, como un nuevo ciclo —de renovación y de nostalgia a la vez— en la ya larga evolución de esta forma poética y musical.

Por otra parte, el decurso temporal de 1917 a 1951 no es un todo homogéneo, sino una totalidad en evolución, tanto intrínsecamente como en relación con el sistema literario general. Eso hace posible dividirlo en tres períodos o etapas, a saber:

- 1) las décadas del '10 y del '20, que contienen gran parte de lo que generalmente se denomina la “época gardeliana” (especialmente los años que van de 1917 a 1930, aunque Gardel muere cinco años después de esta última fecha);
- 2) la década de 1930, que se podría llamar la “época discepoliana” debido al predominio de esa modalidad (de nuevo, aunque Enrique Santos Discépolo ya había comenzado a componer con anterioridad a 1930 y no habría de morir hasta años más tarde), y
- 3) el período, ya totalmente identificado por la crítica, llamado “del '40” y, a mi modo de ver, representado en forma eminente —en cuanto a las letras, repito— por Homero Manzi.

En el centro de cada uno de esos segmentos temporales, entonces, estarían respectivamente las letras de Gardel y LePera, las de Discépolo y las de Manzi (en cada caso, hay imitadores, epígonos y compañeros de ruta de nivel diverso, y este nivel tiende a elevarse progresivamente). Serían ésas, por decirlo así, las composiciones cardinales de cada perío-

do. En este trabajo hablaré de la primera de esas etapas, y sólo haré referencias muy rápidas a las restantes.

Lo que quisiera comenzar a determinar —y quede claro que no pretendo, en este momento, haber llegado a conclusiones definitivas— es la relación (de afinidad, influencia o contradicción) que existe entre las letras de tango, como forma poética, y los textos considerados cultos o hegemónicos; es decir, el papel que aquéllas ocupan en el sistema literario argentino después del apogeo del Modernismo.

En el curso de este trabajo, será inevitable hacer algunas referencias de tipo temático; pero no quisiera que ese fuera el único punto de vista (como a veces parece ser el caso, por ejemplo, en Vilariño 1965). Los temas de las letras de tango aparecen con una alta tasa de repetición, pero al mismo tiempo existen escuelas y tendencias claramente diferenciadas.

2. Del tango cantado al tango canción

Es conveniente comenzar con la distinción expresada por José Gobello, según la cual hay tangos cantados mucho antes de que apareciera el “tango canción”. Gobello (1995: 5) señala que “la primera letra de tango cantada profesionalmente —es decir, cantada por un profesional, por una persona que vive del canto— fue seguramente la de *La morocha*”. Explica este autor que son versos de Ángel Gregorio Villoldo, compuestos sobre una música previa de Enrique Saborido; e indica además que ello habría ocurrido a finales de 1905. A pesar de que, como él mismo dice (6), “una de las cosas más desmemoriadas que existen es la memoria de los tangueros”, parece que aquí pisamos terreno firme: además de las “letrillas procaces” que a veces se adaptaban a los tangos meramente instrumentales, hay ya, a comienzos de este siglo que se va terminando, tangos con letra.

Así, la importante antología de Eduardo Romano (1995: 21-30) incluye, además de la mentada “Morocha”, “Don Juan” de Ricardo J. Podestá (1900), “El porteño” de Villoldo (1903), “El taita” de Silverio Manco (1907) y “Cuerpo de alambre”, también de Villoldo (1910).

Por su parte, la antología de José Gobello presenta “Justicia criolla”, de la zarzuela cómico-dramática del mismo nombre de Enrique Soria (1897): posiblemente la más antigua letra destinada a ser cantada con música de tango, de autor conocido, que ha llegado hasta nosotros. Siguen “Los disfrazados”, del sainete de igual título de Carlos Mauricio Pacheco (1906), “¡Cuidado con los cincuenta!” de Villoldo (1907), “Don Enrique” de Anselmo Rosendo Mendizábal (alrededor de 1910), “El torito” y “Soy tremendo”, ambos de alrededor de 1910, de Villoldo, y “El 13” (1913), del mismo autor. A continuación, un ramillete de tangos de 1914, ya sea con fecha atestiguada o no: “Champagne tangó” y “De vuelta al bulín” de Pascual Contursi, “Don Juan” de Ricardo J. Podestá, “El 14” de Villoldo, y “Flor de fango”, “Ivette”, “Matasano” y “Pobre paica”, todos de Contursi. Todavía tenemos “La milonguera”, de alrededor de 1915, de Vicente Greco. La selección de Gobello coincide con la de Romano en dos tangos: “La morocha” y “El porteño” (Gobello 1995: 19-39).

Todos estos tangos enumerados por los especialistas son anteriores a “Mi noche triste”, de Pascual Contursi, para el cual Gobello da la fecha de 1915, aduciendo su estreno en Montevideo, mientras que Romano y otros autores lo datan en 1917. Esta fecha es la más generalmente aceptada, sin duda debido a que en ese año lo estrenó en Buenos Aires, y luego lo grabó, en su primera realización para el sello Odeón, Carlos Gardel (no en su primera grabación en términos absolutos, pues su actividad discográfica había comenzado varios años antes). En otras palabras, a partir de 1917, y gracias a Gardel, se produce la difusión amplia de este tema. Y, por una especie de acuerdo general en una zona en la que hay relativamente pocas coincidencias, parecería que esa pieza y ese año de 1917 definen el final del período de la Guardia Vieja y el ingreso de una nueva modalidad tanguera, la del tango canción.

Esta opinión coincide, al menos aproximadamente, con la de Héctor Negro, que en un trabajo sobre las letras de tango en el período gardeliano (Pellettieri 1987: 45-51) dice: “el tango ya se cantaba desde hacía muchos años. Pero ¿qué tango se cantaba? El del peringundín, de las letras improvisadas y transmitidas oralmente, de contenido pecaminoso y en algunos casos obsceno, por una parte, y por la otra, el tango de los escenarios teatrales, el llamado ‘zarzuelero’, de los cupletistas y actrices, más cercano al tanguillo andaluz y al cuplé” (46). Tal vez la distinción

expresada sea demasiado tajante —ya vimos que hay letras auténticas, ni prostibularias ni zarzueleras, antes de 1917— pero la distinción puede aceptarse en términos generales. Si superamos la impresión de inseguridad gramatical que traduce la prosa de este autor, podemos apreciar también su intento por definir el contexto de este tango que comenzaría hacia 1917, cuando dice:

“Pero ya se trata de ‘otro’ tango. Es el tango que representa a la ciudad nueva, a la ciudad ‘gringa’ que ya dejó atrás a la ‘Gran Aldea’. El tango que expresa al inmigrante ya integrado al país, dejando atrás la etapa del gringo resistido por criollos y orilleros. Gardel, inmigrante él mismo, no obstante su asumido y elegido criollismo, se identifica con el tango desde allí” (46).

En efecto, si se revisan las letras de tango que nos han quedado del período anterior a “La noche triste” se percibe un inequívoco perfume campero. Así, en “La morocha”, de 1905, la narradora se refiere a sí misma como “la más renombrada de esta población” (es decir, no de Buenos Aires); como “la que al paisano/ muy de madrugada/ brinda un cimarrón”, la que “junto a mi ranchito/ canto un estilito”; se autodefine, en suma, como mujer campesina. El nativismo (con ecos de la gauchesca y de Rafael Obligado) se expresa también, en el mismo texto, de la siguiente forma: “En mi amado rancho,/ bajo la enramada,/ en noche plateada/ con dulce canción,/ le canto al pampero,/ a mi patria amada/ y a mi fiel amor” (Gobello 1995: 20-22). La naturaleza vivida fuera de la gran ciudad, la fidelidad amorosa y el sentimiento patriótico forman una tríada de motivos que miran hacia el siglo XIX y que en modo alguno serán característicos de los poemas que los letristas del tango escribirán a partir de mediados de la segunda década del siglo XX.

No es, pues, que todos los tangos de la Guardia Vieja carecieran de letra, como a veces se dice: es que, cuando ésta existía, sus rasgos eran muy distintos del modelo que acabaría imponiéndose como composición poética característica del tango. Hay una Guardia Vieja letrística, y no sólo musical.

3. El contexto modernista

En 1915, ó 17, ó 18, ó 19, según las preferencias cronológicas de cada uno, o en todo caso a partir del éxito de “Mi noche triste”, surge el tango canción.² Los versos iniciales del texto de Contursi son bien conocidos (Gobello 1995: 40):

“Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa’ olvidarme de tu amor.”

¿Cuáles eran, por entonces, las tonalidades dominantes en la poesía argentina establecida, o culta? El año que atribuimos a “Mi noche triste” es también el de la publicación de *El libro de los paisajes*, de Leopoldo Lugones (1871-1938), en donde, por ejemplo, puede leerse (“Delicia otoñal”, Lugones 1959: 533):

“Llora una lenta palidez de ocaso
En un deshojamiento de alamedas.
Parece que siguiendo nuestro paso
Fuera el silencio fiel con plantas quedas.”

En 1917 Lugones, casi veinte años después de ese libro tan representativo del Modernismo que fue *Las montañas del oro*, era ya un poeta absolutamente reconocido, quizá el poeta nacional por excelencia.³ Venían en ascenso otros poetas más jóvenes que él: Enrique

² Preferimos esta forma (y no “tango-canción”), como más contemporánea, para nombrar el género.

³ Incidentalmente puede anotarse que el fenómeno urbano del tango despertó siempre la hostilidad de Lugones, atento en cambio a la poesía rural y tradicional de los payadores. Véase sobre este punto Salas 1995: 124, donde se menciona la caracterización lugoniana del tango como “reptil de lupanar”. Como curiosidad agregó que,

Banchs (1888-1968), Fernández Moreno (1886-1950) y Rafael Alberto Arrieta (1889-1968) son los más conocidos.

Tomemos ante todo a Fernández Moreno, quien poetiza tanto temas del campo como de la ciudad. De aquel mismo año de 1917 es su libro *Ciudad*, donde encontramos estas líneas, que parecen una recreación criolla de la figura baudeleriana del *flâneur* (“La calle”, en Aguirre 1979: 90):

“La calle, amigo mío, es vestida sirena
que tiene luz, perfume, ondulación y canto.
Vagando por las calles uno olvida su pena,
yo te lo digo que he vagado tanto.”

Y de otro libro muy cercano en el tiempo, *Campo argentino*, de 1919, tomamos el poemita “Crepúsculo argentino” (Fernández Moreno y Becco 1968: 329), cuya tonalidad eglógica (“mi corazón eglógico y sencillo”, como dice Conrado Nalé Roxlo en su poema más conocido) es inconfundible para ese tipo de poesía y ese tipo de escritor:

“¡Crepúsculo argentino sin campanas ...!
¡Qué ganas, sin embargo, de rezar,
de juntar nuestras voces humanas
al místico mugido y al balar!
A estas horas marea la pampa como un mar.”

O también este brevísimo poema titulado “Paisaje” (tan breve, que se aproxima a la nitidez de un *haiku* de José Juan Tablada), que en su integridad dice (Aguirre 1979: 91):

“Ocre y abierto en huellas un camino
separa opacamente los sembrados ...
Lejos, la margarita de un molino.”

Por su parte, Rafael Alberto Arrieta estaba entonces en plena producción. De ese mismo año de 1917 es su libro *Las noches de oro*. Y de

en *El libro fiel* (1912), Lugones incluye en cambio un poema celebratorio del vals “Sobre las olas”, del compositor mexicano Juventino Rosas (a quien llama “Juvencio”, nombre que hace rimar con “silencio”). Se trata de un vals finisecular que gozó de enorme popularidad por aquellos años y que es bien conocido hasta hoy.

unos pocos años más tarde este poemita, idealización del campo y de la compañía del ser amado (Onís 1961: 663):

“Noche de enero, quieta y luminosa,
junto al río, entre piedras, y a tu lado,
mi corazón maduro
para la maravilla y el milagro.
Si una estrella cayese
tendería mi mano ...”

¿Y Banchs? Hacia 1917, Enrique Banchs ya no publicaba libros de poemas (aunque seguía escribiéndolos); pero todavía estaban bastante cerca aquellos versos de *El cascabel del halcón* (1909), en donde la pena por la partida de la amada se transforma en lo que el título mismo define como “Balbuceo” (Armani 1981: 67):

“Triste está la casa nuestra,
triste, desde que te has ido.
Todavía queda un poco
de tu calor en el nido.
Yo también estoy un poco
triste desde que te has ido,
pero sé que alguna tarde
llegarás de nuevo al nido.”

Y la cuarteta final:

“Bienquerida que te fuiste,
¿no es cierto que volverás?,
para que no estemos tristes
¿no es cierto que volverás?”

Resumiendo algunos datos bastante evidentes, podría decirse que en la poesía modernista argentina de la segunda década de este siglo se ponen de manifiesto: a) una predilección por el paisaje campesino idealizado, a veces con resonancias pretendidamente místicas (recuérdese que hasta los mugidos de las vacas son místicos para Fernández Moreno); b) la poetización del ciclo de las estaciones, derivada quizá del ejemplo inicial de Rubén Darío en los albores del movimiento; c) una visión esteticista en las pocas composiciones que se proponen la descripción de la

ciudad (que en rigor no es descripción, sino registro de su influjo sobre el ánimo del hablante); y d) tematización de la presencia de la persona amada como acompañante del hablante poético, en algunos casos, y, en otros, lamentación de su ausencia sin matices de rebeldía ni asignación de culpas, sino como una suerte de fatalidad que induce a la resignación ante un destino adverso. Todo ello aparece e) predicado en términos absolutamente individuales, a partir de un yo lírico que sólo desea expresar con calidad estética la impresión mimética de una realidad embellecida por la propia mirada. *Alma y momento* y *Fugacidad* —ambos, títulos de Arrieta— son, en este sentido, bien característicos de este modernismo tardío que perduraba a orillas del Plata cuando ya iba dejando paso a actitudes más vanguardistas en otras literaturas hispanoamericanas.

4. La otra línea

¿Todo era así, en la poesía argentina de la época? Bueno, no del todo. Hay por lo menos dos nombres más que es imprescindible mencionar para ir completando un sucinto panorama de las tendencias de la poesía argentina en los años en que surgen las letras del tango canción: son Pedro B. Palacios, “Almafuerte” (1854-1917), y Belisario Roldán (1873-1922).

Poetas “populares” en sentido estricto, predilectos de los recitadores más o menos gauchescos en su atuendo y repertorio, con cierto aire —sobre todo Almafuerte— de “poetas malditos”, Almafuerte y Roldán cultivan una poesía que es una isla romántica en medio de los arrecifes de coral del Modernismo. Hay allí ecos del romanticismo social, del naturalismo finisecular, de la literatura en que se canta opinando (como en el *Martín Fierro*), y de la poesía que celebra las gestas patrióticas con vistas a la construcción de una identidad nacional (en la línea de “El nido de cóndores” de un poeta anterior, Olegario Víctor Andrade). Se trata de poetas cuya visión del mundo todavía no es urbana, ni del siglo XX, ni siquiera centenarista: poetas-vates, de adhesiones irrestrictas y denuncias apocalípticas, que entre otras cosas ponen de manifiesto lo importante de la perduración romántica en las letras argentinas (Pagés Larraya 1963). La actitud es romántica, la sonoridad es a veces moder-

nista; en el fondo, sin embargo, son poetas anacrónicos, tanto como lo hubiera sido Víctor Hugo *redivivo* en el mundo de Proust, o José Zorrilla en la tertulia de Azorín. Como ilustración daré una estrofa de Almafuerte (“Dios te salve”, en Fernández Moreno 1968):

“Los que nacen tenebrosos,
 los que son y serán mandrias, –
 los estorbo, los peligro, los contagio, los satanes,
 los malditos, –los que nunca, nunca en seco,
 nunca siempre, nunca mismo, nunca nunca
 se podrán regenerar–,
 no se lloran a sí propios,
 no se auscultan en sus noches,
 no se velan, no se cuidan, no se temen ellos mismos ...
 se producen inocentes, imperantes, satisfechos –,
 como normas, como claves,
 como pernos, como pautas, como pesas controlarias –,
 y no sufren un desmayo,
 y no sienten el deseo de lo Sano y de lo Puro
 ni siquiera un ruin momento,
 ni siquiera un vil instante de su arcano cerebral.”

Muchos lectores antes que yo han renunciado a comprender los versos de Almafuerte;⁴ el hecho es, sin embargo, que existió una adhesión masiva a estos poetas “neopopulares” (ya Federico de Onís, en su clásica antología [1961: 126-27], se preguntaba extrañado por la razón de la popularidad de Almafuerte en la Argentina). Para comprenderla hay que recordar que esa adhesión se apoyaba en parte en la institución social de la recitación, importante en una época en que la palabra y la música no habían entrado aún de lleno, por lo menos en la Argentina, en la era de la reproducción por medios mecánicos de que más adelante nos hablaría Walter Benjamin.

También es evidente que las primeras letras de tango están en una tesitura bien distinta con respecto a toda esta poesía que hemos venido revisando: lejos del Modernismo de Lugones y de sus tonalidades tardías

⁴ Aquí transcritos fielmente, con total respeto a su disparatada puntuación, algunos rasgos de la cual –como su uso frecuentísimo del guión doble– recuerdan, no obstante la distancia cualitativa, las oscuridades de Emily Dickinson.

en Banchs, Arrieta y Fernández Moreno, por un lado; por el otro, lejos también (aunque quizá no de la misma manera absoluta) de esos incipientes poetas “sociales” que fueron Almafuerte y Roldán. De hecho, el rechazo al Modernismo se hace explícito en los versos (no siempre letras destinadas al canto) de algunos poetas del tango. El caso paradigmático es Celedonio Flores, quien ofrece en varias composiciones su arte poética, o por lo menos declara sus criterios. Veamos unas líneas del poema “Punto alto” (Flores 1975: 80):

“Vos dejá que otro le cante a la dama presumida,
a la albura de los cisnes, al encanto del Trianón;
cada cual hace su juego en el monte de la vida
y se apunta a la baraja que le canta el corazón.

¡Qué sabemos de marquesas, de blasones y litera
si las pocas que hemos visto han sido de carnaval!
¡Que nos pidan un cuadrito de la vida arrabalera
y acusamos las cuarenta y las diez para el final!”

Tampoco tienen mucho que ver con los poetas de un neorregionalismo que por entonces se está gestando (*De mi vida y de mi tierra*, de Juan Carlos Dávalos, es de 1914; *Chacayaleras*, de Miguel A. Camino, de 1921). Con lo que sí tienen un contacto evidente es con un poeta que no hemos mencionado hasta ahora, el inevitable Evaristo Carriego (1883-1912): la fijación del ámbito del suburbio y ciertos hábitos del lenguaje los aproximan a él. Carriego no pudo haber sido uno de los “poetas del tango” —en todo caso, su temprana muerte no lo hubiera hecho posible— pero es uno de los que establecen el canon de las nuevas composiciones. A pesar de su filiación modernista, que a veces le hace caer en increíbles cursilerías, Carriego es capaz de mirar a su alrededor, en el Palermo de comienzos del siglo que compartió, como joven amigo de la familia, con la infancia de Borges. Es capaz de mirar y de transcribir los resultados de su observación: la vida del barrio, el habla de los vecinos, los comentarios de la gente, la gris existencia de las muchachas obreras, la presencia habitual de los compadritos, el organillero, las ínfimas escenas de una vida que queda documentada poéticamente. Y en la medida en que la letra de tango es una crónica de la cotidianidad, su deuda con Carriego es enorme e inequívoca.

5. Ruptura con el Modernismo

Volvamos ahora a “Mi noche triste”. ¿Qué relación, si alguna tiene, puede establecerse entre esta composición y el ambiente de la poesía llamada culta que podemos percibir a su alrededor? ¿Se trata de dos fenómenos totalmente independientes el uno del otro, o existen vasos comunicantes?

Reconozcamos, primero, la hibridez del texto. Por una parte, hace un gesto de reverencia hacia el nativismo: al menos las dos primeras estrofas son décimas casi regulares, forma predilecta de la poesía campera incorporada también a los hábitos suburbanos. (Las estrofas tercera, cuarta y quinta son de siete, siete y ocho versos respectivamente; se parecen un tanto a las famosas “décimas truncadas” del *Martín Fierro* y, como en el caso de éste, están acuñadas en el octosílabo más tradicional.) Pero en este plano de continuidad irrumpen desde el comienzo ciertos elementos de ruptura.

La primera ruptura importante es de carácter lingüístico. Se refiere a la aparición, en verso, del voseo rioplatense, y por añadidura al uso de voces del lunfardo: algo impensable en la poesía culta pero también, por razones distintas, desconocido en la práctica poética de extracción campesina. El lunfardo irrumpe, desfachatadamente diríase, desde el primer verso: “*percanta* que me *amuraste*”, donde tanto el sustantivo como el verbo son de ese origen. Luego aparecen varias palabras más de la misma extracción: los verbos *encurdelarse* y *campanear*, los sustantivos *catrera*, *cotorro* y *bulín*, y el adjetivo *cabrero* (frecuente también en España, pero marcado en la Argentina como perteneciente a un determinado nivel social). La naturalidad de la expresión es muy significativa: aun dentro del obligado molde rítmico del octosílabo, las voces lunfardas aparecen como en la conversación corriente, no como “citas” de un decir ajeno. Es evidente que el tango se encamina a ir conformando una poética de la cotidianidad.

En segundo lugar, el entorno que aparece para las acciones narradas es un ámbito de ciudad. La vivienda es designada como “cotorro”, “bulín” y simplemente “el cuarto”, todo lo cual (unido a las referencias a “la puerta” como objeto único en ese entorno, y al “ropero”) conforma la escenografía típica de la habitación de conventillo, la “pieza” que se alquila individualmente, y en la que por lo general viven una persona

sola o una pareja. No hablamos del “rancho”, que mal que mal es propio, sino de la humilde e inadecuada habitación de alquiler, en lo que en otras zonas hispánicas se llama “patio de vecindad” o “solar”. El conventillo, por otra parte, puede estar tanto en las zonas periféricas de la ciudad (un barrio como Palermo era periférico en aquella época) como en el centro mismo (el caso de “El bulín de la calle Ayacucho”, de Celedonio Flores), sin que varíen sustancialmente las condiciones de su descripción.

Por último, frente a la compañía como norma y a la fidelidad —al menos literaria, si no siempre real— que marcan la relación hombre-mujer en la poesía modernista (recuérdese “Mía” de Darío, o las composiciones de *El libro fiel* de Lugones, que bien supo éste desmentir en su vida real), frente a esa imagen proyectada por la literatura culta, la de una domesticidad arraigada en una fuerte concepción patriarcal de la sociedad, “Mi noche triste” nos presenta un estilo de relación que se convertirá en prototípico. Es una unión facticia y por naturaleza transitoria, concretada en el momento en que el hombre lleva a la mujer al “bulín”, pero que ésta puede nulificar en cualquier momento, ya sea por disconformidad con el tratamiento recibido, ya sea debido a la puesta en práctica por su parte de un proyecto personal más ambicioso, ya sea, en fin, por simple agotamiento de la relación. Las quejas del varón abandonado, tan comentadas en muchos escritos sobre el tango, tienen esta contracara de la cual pocos parecen acordarse: la capacidad de decisión de la mujer que lo abandona. Quizá el hecho de que no se trate de uniones matrimoniales, sino de relaciones de pareja que, aunque frecuentísimas, están situadas al margen del canon de la sociedad burguesa, permita una soltura de expresión que no aparece en la poesía “oficial”, que no puede ni quiere permitirse esas licencias. En otras palabras: si en la poesía modernista aparecen como figuras femeninas, además de la madre, también la novia y la esposa, en la del tango existe también la posibilidad de la “mina”, declarada con orgullo en algunos casos (“minas fieles de gran corazón”) o bien vista en forma desvalorizadora (“mina que te manyo de hace rato”), pero en todo caso con una ubicación distinta en el entramado social. Y así como la “Milonguita” de Samuel Linnig (1920) va a fijar un tipo perdurable, el de la muchacha de barrio entregada a la vida fácil en los cabarets del centro, también la innominada “percanta” de “Mi noche triste” fijará una situación cardinal del mundo tanguero: el “bulín” como uno de los ámbitos de la peripecia

amorosa, y el abandono que, salvo unos pocos casos, es obra de la mujer en ejercicio de su libre voluntad.

6. El espacio público

Si la poética de las letras de tango es ruptural con respecto a mucho de lo que caracteriza a nuestro Modernismo, es en cambio anticipatoria o por lo menos coincidente con algunas actitudes que prevalecerán en los movimientos de vanguardia que están despuntando precisamente en esos momentos. La recuperación del ambiente ciudadano, sobre todo en aquellas ciudades latinoamericanas que –salvadas sean las diferencias– aspiran a compararse con París, como lo son México o Buenos Aires, es el sustento de una actitud renovadora en libros claves de nuestras vanguardias, tales *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges (1923), *XX poemas* de Salvador Novo (1925) o *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo (1922, 1925). Lo mismo pasa en otras literaturas: *Tulips and Chimneys* de E. E. Cummings, que en parte refleja fielmente el mundo de la ciudad, es también de 1923, como el primer poemario de Borges. Por cierto que en algunos de estos textos la ciudad no está vista de la misma manera que en las letras de tango, pero eso no impide percibir el cambio de perspectiva, que es casi giro copernicano, entre un momento y otro de la poesía culta, así como entre los momentos anteriores al tango canción y los representados por él.

Esto desemboca en una cuestión de ámbitos, que vale la pena mencionar. El tango tradicional –tanto en la época gardeliana como en la discepoliana– tiene, por así decirlo, una ecología particular. Nace y crece “en las orillas” y va a seguir vinculado con sus orígenes. Aparte del espacio íntimo del *bulín*, del que ya hemos hablado, todos sus demás ámbitos son públicos. Son el *arrabal*, o suburbio pobre de la ciudad, como franja geográfica básica; el *conventillo* o casa de vecindad como escenario concreto de las relaciones humanas glosadas en la letra; el *café*, espacio insustituible de la sociabilidad ciudadana; el *cabaret* o lugar de diversión nocturna, para quienes pueden acceder a él, como búsqueda de un imposible extrañamiento.

Arrabal, conventillo, café, cabaret: la *Gemütlichkeit* burguesa está notoriamente ausente. La casa paterna es el lugar de donde uno se va. En

la poesía tradicional existe el tópico de “la vuelta al hogar”; aquí, en todo caso, sería la vuelta al barrio: “Hoy vuelvo al barrio que dejé/ y al campanearlo me da pena ...”, se dice en “Viejo rincón” (1925) de Rober-to L. Cayol.

Los cuatro ámbitos antes mencionados son públicos, y sustituyen el hogar propio por hogares artificiales y ficticios. Con el tiempo estos escenarios se multiplican y amplían (llega París, vuelve la Pampa, se incorpora el mar); pero en gran medida la letra de tango sigue vinculada con este preciso *locus* de enunciación. Estar en el tango es “estar en el mundo” de la gran ciudad, es mirar desde fuera —como en el famoso “Cafetín de Buenos Aires” de Enrique Santos Discépolo (1948)— algo a lo que no se pertenece y que sin embargo resulta vagamente maternal. Es, en definitiva, un escenario impersonal para dramas intensamente personales. Desde la “pebeta linda como una flor” que “espera coqueta/ bajo la quieta/ luz de un farol” (“Melodía de arrabal”, de Mario Battistella y Alfredo LePera, 1932), hasta el muy posterior “El último café” de Cátulo Castillo (1963), en donde la ruptura de la relación amorosa se verifica en ese espacio de todos que es el café, abundan las letras en donde podríamos seguir identificando estos rasgos. Véase, simplemente a través de los títulos, una lista parcial: “Carne de cabaret” (¿1920?), “El patotero sentimental” (1922), “El taita del arrabal” (1922), “Buenos Aires” (1923), “El bulín de la calle Ayacucho” (1923), “La mina del Ford” (1924), “A media luz” (1925), “¡Leguisamo solo!” (1925), “Viejo rincón” (1925), “Bajo Belgrano” (1926), “Noches del Colón” (1926), “Puente Alsina” (1926), “No salgas de tu barrio” (1927), “Ventanita de arrabal” (1927), “Palermo” (1929) ... La lista podría seguir, hasta incluir “Tristezas de la calle Corrientes” (1942), “Barrio de tango” (1942), “Café ‘La Humedad’” (1974) y muchos más.

Pero volvamos a nuestro tema principal. Que los letristas de tango tuvieron muy presente la experiencia modernista es algo que se puede verificar fácilmente. Por una parte, tenemos el rechazo de sus tópicos, que se tematiza directamente en algunos textos de Celedonio Flores: en forma argumentativa, en el poema que hemos citado antes y en otros similares (“¡Pa cantarle a una flor, le canto al cardo!”, en “Musa rea”, Flores 1975: 76); y también inequívocamente mediante el vehículo de la parodia, en su incomparable “Sonatina” (88-89):

“La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana?/ ha perdido la risa su carita de rana/ y en sus ojos se nota yo no sé qué pesar;/ la bacana está sola en el patio sentada,/ el fonógrafo calla y la viola colgada/ aburrida parece de no verse tocar.”

De una manera u otra, de manera más consciente en unos y más instintiva en otros, no sólo existe un impulso por escribir una poesía que refleje la cotidianidad no enteramente transmitida por el Modernismo, sino también una defensa de ese territorio nuevo, ya acotado por Carriego y cultivado por los letristas futuros: el barrio, el conventillo, el café, el centro visto a través de los lugares de diversión nocturna, el bulín.

Las raíces modernistas de algunas letras de tango van apareciendo más adelante. Se puede encontrar uno que otro rasgo modernista, una que otra expresión rubeniana, ya en “Marionetas” (1927) de Armando José Tagini, en “La muchacha del circo” (1928) de Manuel Romero, en “Corazón de papel” (1930) de Alberto Franco, en “La que murió en París” (1930), “La viajera perdida” (1930) y otras letras de Héctor Pedro Blomberg, en “Golondrinas” (1934) y “El día que me quieras” de Alfredo LePera, y en muchas otras letras, especialmente de la época gardeliana.

Casi siempre, las letras que muestran esta suerte de regreso al Modernismo manifiestan cierta pérdida territorial: no son las que tienen que ver con el arrabal, el cabaret y el café, no son las que se centran en el “aquí y ahora” de la poética tanguera. Y a veces el homenaje a la poética modernista bordea peligrosamente la imitación servil. Antes citamos un breve poema de Fernández Moreno que volveré a transcribir, para refrescar la memoria:

“Ocre y abierto en huellas un camino
separa opacamente los sembrados ...
Lejos, la margarita de un molino.”

Ahora veamos los primeros versos de “Paisaje” (1950), letra de Juan Bautista Abad Reyna para un tango de Enrique Delfino (Gobello 1995: 263):

“La estación. Dos vías. Al lado, el camino:
agitado oleaje del mar del trisal,
y la margarita de un viejo molino [...]”

Creo que no es preciso ofrecer una argumentación más detallada. Lo que importa, me parece, es mostrar este vaivén, este apartarse de la poética modernista (sobre todo en los comienzos del tango canción) y volver a ella (sobre todo en momentos posteriores, de rememoración y nostalgia). Pasado el ciclo gardeliano, a partir de Enrique Santos Discépolo y más adelante que él, habrá otras influencias: en los tangos de Homero Manzi, en los de Homero Expósito, en los de Eladia Blásquez. Por ahora, todavía estamos en ese circuito rubeniano al que de alguna manera pertenece Carriego, mentor de los poetas del suburbio, y que seguramente constituiría la lectura principal, el libro de cabecera, de los primeros letristas del tango.

7. La realidad representada

Lo que venimos diciendo no es un conjunto de consideraciones abstractas ni un ejercicio de tecnicrería literaria, sino que tiene que ver con una concreta representación de la realidad: la realidad del hablante del tango, mediáticamente asumida por el cantor, pero con quien se identifica el oyente (que, a partir de la radio y otras formas de difusión por medios tecnológicos, asume una importancia cada vez mayor); la realidad de una ciudad determinada, Buenos Aires, en época o épocas igualmente específicas; la realidad de un país que, en definitiva, contiene dentro de sus límites a emisores, intérpretes y receptores.

El sociólogo Darío Canton (1972) ha intentado la construcción de una suerte de “identikit” o imagen compuesta del hablante del tango, tomando como corpus para el análisis un conjunto de alrededor de un centenar de composiciones, todas ellas interpretadas en su oportunidad por Carlos Gardel. En primer lugar, sobre “quién” habla en el tango y qué es lo que sustancialmente dice, afirma Canton,

“hemos visto mediante el análisis de los temas reflejados en cada tango, que sus letras nos muestran fundamentalmente: 1) a un hombre; 2) casi siempre hablando sobre sí mismo, y 3) sobre sus desgraciadas relaciones amorosas. Este hombre también evoca 4) el ámbito de su juventud —el barrio, la ciudad—, y 5) los lugares a los que solía concurrir: *boîtes*, hipódromos, su departamento de soltero. Cuando nos dice algo sobre lo que observaba o atraía su atención, se refiere casi siempre 6) a situaciones desgraciadas (30).”

Anota Canton que tan importante como lo que el narrador del tango dice es lo que omite. Y en ese sentido, dice el investigador, el análisis de las letras de tango muestra que “escasas o nulas son las referencias a: a) familia de origen [en el sentido, aclaro, de que prácticamente nunca se relaciona un hijo con ambos padres]; b) su niñez; c) relaciones afectivas estables que incluyan unión marital o hijos; d) trabajo del sujeto; e) hechos políticos y sociales de la época; f) su concepción de la religión; g) las mujeres que han sido objeto de su amor” (31). Sin duda, algunas de estas categorías merecerían un análisis más detallado (por ejemplo, hay letras muy expresivas respecto de lo epocal); sin embargo, creo que en rasgos generales esta descripción es básicamente exacta. Sobre todo si seguimos teniendo en cuenta que el análisis de Canton se basa exclusivamente en las letras de la época gardeliana en el sentido más estricto posible, ya que todas ellas fueron cantadas por Gardel. Y así, desde otro punto de vista, el conjunto de letras en cuestión –desde “Mi noche triste” en adelante– se propone como un discurso alternativo al discurso modernista, potenciando los elementos de ruptura con aquella estética mucho más que los elementos de continuidad.

Esto ocurre en el contexto de una ciudad y un país determinados. La ciudad había crecido desmesurada y caóticamente debido a la afluencia de los inmigrantes, y por el mismo motivo tenía una altísima tasa de masculinidad y una presencia no menos notable de la prostitución organizada (Guy 1994). Ello daba por resultado una sociedad dividida entre un victorianismo asumido como cobertura social aceptada –aunque por lo general mentirosa– y una conducta auténtica mucho más tumultuosa e inorgánica, tanto en el nivel barrial de los hombres y mujeres del proletariado como en las casas lujosas y los lugares de diversión de los “niños bien”.

El éxito avasallador del tango en todo el resto de la Argentina, más allá de la ciudad de Buenos Aires, parece probar que el interior del país no estaba totalmente ajeno a las tensiones y conflictos que se verificaban en el ámbito capitalino. En ese ámbito, vale la pena recordarlo, donde ocurren casi simultáneamente la llegada al poder del primer gran movimiento político de masas encarnado en Hipólito Yrigoyen (1916), la aparición del tango canción (1917), las más feroces huelgas obreras y la Semana Trágica (1919).

Más adelante, y sobre todo alrededor de la temática que desarrolla Enrique Santos Discépolo, el tango se irá haciendo cargo de toda esta realidad, no sólo en sus aspectos nostálgicos sino también, y sobre todo, en la presentación descarnada de los conflictos. Es mérito innegable de Carlos Gardel el haber asumido la importancia de esta nueva producción tanguera y haberle prestado su voz, produciendo así una continuidad entre las dos etapas iniciales de las letras de tango. Entonces, en esta segunda época, los letristas se apartarán definitivamente de los rastros de Modernismo que quedan en la estructura de sus textos.

La época gardeliana, no obstante, tiene su validez intrínseca. En un mundo hispanoamericano donde los únicos códigos estéticos aceptables parecían ser los que habían inaugurado Rubén Darío y sus seguidores, hombres como Contursi, Flores, Vacarezza o González Castillo plantean una estética alternativa. No es una estética vanguardista en el sentido generalmente aceptado del término, pero ayuda a llevar a su fin una estética modernista que ya no representa la realidad, los problemas y las aspiraciones del hombre de la ciudad. Producen, de esa manera, una ruptura en el tejido del "establishment" literario, y ofrecen posibilidades de poetización y de goce estético para millones de oyentes que, desde entonces, le brindarán fervorosa adhesión.

Bibliografía

- Aguirre, Raúl Gustavo (1979): *Antología de la poesía argentina*, tomo I, Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto (*Biblioteca de poesía universal*, 6).
- Almafuerte, seud. de Pedro B. Palacios (1990): *Poesías completas*, ed. de Romualdo Brughetti, Buenos Aires: Losada (*Biblioteca clásica y contemporánea*, 515).
- Armani, Horacio (1981): *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Buenos Aires: Aguilar.
- Canton, Darío (1972): *Gardel, ¿a quién le cantás?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Carriego, Evaristo (1950): *Poesías completas: Misas herejes; La canción del barrio*, pról. de Jorge Luis Borges; nota preliminar de José Edmundo Clemente, Buenos Aires: Renacimiento.
- Fernández Moreno, César / Becco, Horacio Jorge (1968): *Antología lineal de la poesía argentina*, Madrid: Gredos.
- Flores, Celedonio Esteban (1975): *Antología poética*, introd., sel. y notas de Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Guy, Donna J. (1994): "Tango, género y política", en: *El sexo peligroso: La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 174-212.
- Lugones, Leopoldo (1959): *Obras poéticas completas*, pról. de Pedro Miguel Obligado, Madrid: Aguilar (Colección Joya).
- Onís, Federico de (1961): *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Nueva York: Las Américas [Reimpr. de la 1ª ed., 1932].
- Pagés Larraya, Antonio (1963): *Perduración romántica en las letras argentinas*, México: UNAM.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (1987): *Radiografía de Carlos Gardel*, Buenos Aires: Editorial Abril.
- Romano, Eduardo (coord. y pról.) (1995): *Las letras del tango: antología cronológica 1900-1980*, Rosario (Argentina): Editorial Fundación Ross.
- Salas, Horacio (1995): *El tango*, Buenos Aires: Planeta.
- Vilariño, Idea (1965): *Las letras de tango*, Buenos Aires: Schapiro.